

あるアボリジナル・コミュニティの文化運動

——クリル・クリル儀礼とワーマン派絵画の誕生——

佐藤 渉

1. はじめに

西オーストラリア州東キンバリーにワーマン (Warmun) というアボリジナル・コミュニティがある (図1)。1980年代以降、このコミュニティではキジャ¹⁾ という言語グループに属する人びとが中心となって絵画制作に取り組んでいる。ワーマン派絵画の起源は、1975年にさかのぼることができる。この年、ある男性が夢に現れた死者の霊から、後に公開儀礼「クリル・クリル」²⁾へと発展することになるナラティヴを授かる。彼こそオーストラリアを代表するアボリジニ画家のひとり、ローバー・トマス (Rover Thomas, c.1926-1998) である。クリル・クリル儀礼において、踊り手はナラティヴの一場面を描いた板を肩にかついで踊った。この板絵がワーマン派絵画の起源である。

トマスの夢物語が儀礼を経て重要な絵画運動にまで発展を遂げた背景には、キンバリーの先住民社会と植民者社会の間の軋轢が深く関わっていた。キンバリーの植民は1880年代に始まる。ヨーロッパ人による土地の収奪と牧牛産業の展開は、特定の土地と深く結びついて発展してきたアボリジニの生活様式と社会構造を大きく変えることになった。1960年代から70年代にかけて全国的にアボリジニの政治意識が高まると、キンバリーでも土地権の申し立てと文化アイデンティティ復興の動きが盛んになる。クリル・クリル儀礼の誕生と絵画の発展もこうした文脈を無視して語ることはできない。やがて板絵は、キンバリーに生きるアボリジニの文化と歴史経験を主流社会へ伝える媒体に変質していく。

アボリジニ社会は主流社会との関係において、常にみずからの文化を再構築し、主流文化に適応していく必要に迫られてきた。ワーマンの絵画もこのプロセスが生んだ芸術である。それゆえ必然的に伝統的な要素と革新的な要素をあわせもっている。クリル・クリルの板絵が現代美術に取り込まれていく過程は、アボリジニ社会による貨幣経済への積極的な適応であると同時に、主流社会によるアボリジニ文化の再文脈化でもあった。文脈の置き換えにともない、文化的な誤読も生じる。ローカルな文脈を踏まえた上で東キンバリーの絵画に向きあうとき、鑑賞者はそれまで当然の前提とみなしてきた著者性や正統性の根拠、あるいは絵画の価値の源泉について再考を迫られることになるだろう。

本稿は、クリル・クリル儀礼の誕生からワーマン派絵画が成立するまでの経緯を、歴史的・社会的文脈を踏まえながら検証することを目的としている。とりわけ、クリル・クリル儀礼を「受け取り」、やがてワーマン派の中核となった画家、ローバー・トマスの果たした役割を軸に考察する。本稿では、まずクリル・クリル儀礼が誕生した背景について、アボリジナル・コミュニティ内の論理とオーストラリア主流社会との関係から検討する。次にクリル・クリルのナラティヴを

取り上げ、コロニアル・ヒストリーの一局面である虐殺の歴史が、地元のアボリジニの視点からどのように表現されているのか確認する。さらにクリル・クリルの板絵に焦点をあて、素材と表現上の特徴を指摘した上で、絵画化にともなう変化と継続性を明らかにする。最後に、虐殺の歴史を主題としたローバー・トマスの一連の絵画を取り上げ、歴史経験が風景に還元されていることを論じる。あるアボリジナル・コミュニティの文化運動を検証することにより、二つの異質な社会が接触しせめぎ合う過程で、文化が果たした役割の一端を明らかにすることができるだろう。

2. クリル・クリル儀礼の誕生

クリル・クリルのナラティヴは、交通事故が原因で死亡した老女の霊が、土地の精霊とともに故郷に帰るという基本プロットを持つ。1974年12月、類別的關係上トマスの母³⁾にあたる女性が、自動車の横転事故で重傷を負う。雨季の始めにあたる時期で、道路が冠水していたためだった。彼女はいったんウィンダムに運ばれた後、フライング・ドクターの飛行機で約3,000キロ離れたパースの医療施設に搬送されることになる。しかしその途上、ダービーの沖合で息を引き取る (*Roads Cross* 23; *Rover Thomas* 60)。1975年になって女性の霊が何度もトマスの夢を訪れ、死んだ場所から故郷へ帰還する旅を語る。女性は精霊と共に、ドリーミングや歴史上重要な場所をたどりながら、キンバリーを西から東へと横断する。やがて彼女はカナナラに至り、サイクロンに身をやつした虹蛇 (Rainbow Serpent) によってダーウィンが破壊されるのを目撃する。

1974年のクリスマス当日、強力なサイクロン「トレーシー」が北部準州の州都ダーウィンを直撃し、壊滅的な被害を与えた。キンバリーのアボリジニたちは、ドリーミングのエージェントである虹蛇がこの災害もたらしたと解釈した。ドリーミングとは祖先の精霊がさまざまな地形や動植物を生み出した活動と、その時代を指している。ただしドリーミングの時代は過去に限定されているわけではなく、常に現在とともにあり日々の生活に影響を及ぼしている。中でも虹蛇の物語は、言語集団の垣根を越えてオーストラリア大陸に広く存在し、雨季の到来など水との関わりで語られている。キンバリーの長老たちはトレーシーがもたらした災厄について、アボリジニ文化を守るようにという虹蛇からの警告だと受け取ったという (Caruana, "Rover" 101)。女性の死も虹蛇と関連づけて語られるようになる。口承によると、彼女は飛行機がダービー沖の渦潮に差しかかったとき息を引き取ったという。この場所は虹蛇のすみか、あるいは虹蛇そのものだと信じられている。クリル・クリルのナラティヴは、ある女性の死と圧倒的な破壊力を持つ自然現象を契機とし、ドリーミングを母胎として誕生した。

「夢を介して霊から受け取った」というクリル・クリル・ナラティヴの起源は、アボリジニ社会の文化的文法に従っている。さらに言えば、夢見という枠組みを採ったからこそ、ローバー・トマスはいくつものカントリー⁴⁾を横断する旅の物語を語り得たのである。夢を起源とする (とされている) 詩や物語は、文化の境界を越えて世界中に存在し、人類に普遍的な語りの型ということができる。ここでは、アボリジニ社会に固有の側面に着目してみたい。キンバリー地域には、死者の体を離れた精霊が近親者の夢を訪れ、儀礼の歌と踊りを授けるという伝統がある⁵⁾。

またアボリジニ社会において、カントリーやドリーミングの聖地は、伝統的所有者である集団やドリーミングを継承した個人が管理している。この権利は、場と一体となったドリーミングの物語にも及ぶ。つまり、ある場所にまつわる物語を語ったり、視覚的に表現したりする権利が存在するのである。夢とドリーミングの関係について、ウォリー・カルアナは「夢による啓示は、すでに存在している祖先の真実が、特別な力を持つ個人を介して示されたものである」と述べている（Caruana, “Rover” 105, 注6）。物語、あるいはそこに織り込まれた知識の真正性はドリーミングの祖先によって担保される。トマスの場合も、個人的な創作ではなく、祖先の真実を伝える儀礼を霊から受け取ったという枠組みに依拠することによって、クリル・クリルの所有者としてコミュニティのメンバーから承認され、他集団に属するカントリーとドリーミングの聖地に言及することが許されたのである（Akerman 22）。つまりクリル・クリルは、個人の独創性に依拠した著者性とは異なる地平に成立したのである。

ローバー・トマス個人の生い立ちにも触れておこう⁶⁾。トマスはキンバリーの生まれではない。1926年頃、グレート・サンディ砂漠を走るカニング・ストック・ルート沿いの町、グナワギ（Gunawaggi, または Well 33）に生まれている。後にクリル・クリルを授かるワーマンの南西にあたり、直線距離にして600キロ以上離れた場所である。10歳になったトマスは両親とともにキンバリーに移住し、それ以降、牧場労働に従事する。若い頃にはキンバリー北部のウィンダムや北部準州まで足を伸ばした。キンバリー各地の牧場で働いた後、1975年初頭にターキー・クリークのワーマンに落ち着く。クリル・クリルを授かるのはそれから間もなくのことである。

西オーストラリア州や北部準州において牧牛業は主要な産業であり、アボリジニの人びとは広く牧場労働に従事していた。男性は牧童として牛を追ったり柵の設置を請け負い、女性は主に牧場主の家で家事労働を行った。歴史家リチャード・ブルームによると、オーストラリア北部では1900年から1960年代にいたるまで常時1万人のアボリジニが牧牛産業に雇用されていたという（Broome 124）。北部やキンバリー地域の牧牛産業はアボリジニの人びとの低賃金労働によって支えられていた。60年代後半に機械化が進み、さらに白人労働者とアボリジニ系労働者の平等賃金が法的に保障されるようになると、アボリジニ系労働者の多くは牧場を追われた。こうした状況の中で伝統的なカントリーに戻る運動がおこり、ワーマンのような新しいアボリジナル・コミュニティが誕生した⁷⁾。

トマスは砂漠地域で生まれ、南部で通過儀礼を経たのちキンバリーを転々として過ごしてきたため、特定の聖地やカントリーの管理者ではなかった。ワーマンのコミュニティでも、いわば「部外者」であった（Caruana, “Rover” 100; *Rover Thomas* 49）。一方その生い立ちから、複数の言語集団の文化と法に通じていたことは十分に推測できる。だからこそ、ダービーからカナナラにいたる広範なドリーミング巡礼の物語を受胎することができたのであろう。トマスによれば、クリル・クリルの詩行は、女性の霊が立ち寄ったそれぞれの場所にふさわしい言語で語られているという。霊が旅を続けるにつれ、使用される言葉はNgarinyin, Kija, Worla, Miriwoongと移り変わる⁸⁾。「部外者」であった彼は、クリル・クリル儀礼の所有者と認められることにより、ワーマンのコミュニティ内で一定の地位を築くことができたのである（Ryan, “East Kimberley” 45）。

トマスの生い立ちに加え、クリル・クリル儀礼の成立には、先にも触れたアボリジニ社会に

おける文化復興の動きが関わっていた。キンバリー地域の入植は1880年代に始まっている。植民地化は土地の収奪や強制移住をともなって進行し、伝染病の蔓延とあいまってアボリジニ社会に大きな打撃を与えた。さらには政府による同化政策が言語・親族集団の離散と伝統的母語の危機を加速させる⁹⁾。1960年代に入ると汎アボリジニ的な民族意識が高まり、権利運動が活発化する。1967年には憲法改正にかかわる国民投票が行われ、アボリジニが国勢調査の対象と認められ、連邦政府がアボリジニに関する立法権を持つようになった。従来アボリジニに関する立法は各州の権限とされていたのである。こうした変化を受けて、非アボリジニ社会においてもアボリジニ文化を評価する機運が醸成されつつあった。現代アボリジニ文化とも呼ぶべき創作活動が活発になるのはこの時期である。1964年にウージェルー・ヌナカル (Oodgeroo Noonuccul) がアボリジニ作家による最初の詩集を出版し、続いてケヴィン・ギルバートやジャック・デイヴィスらが詩や戯曲を次々に発表していく。今では世界的に知られている砂漠地方のアクリル画も1971年に制作が始まっている¹⁰⁾。この時期の創作活動は土地権運動と結びつき、文化の承認を求める政治的な性格を帯びることになった。土地権申し立ての根拠として、先住民社会は土地との伝統的な結びつきを白人社会に対して証明する必要に迫られたのである。こうした状況の中で、クリル・クリル儀礼は、文化的アイデンティティの確認を促し、コミュニティ再編の求心力になったと考えられる。

クリル・クリル儀礼は音楽、歌、舞踏、絵画表象を含む総合芸術的な公開儀礼 (balga) であり、広くコミュニティの協力を得ることによって初めて実現した (図2)¹¹⁾。公開儀礼は本質的に余興であり、成人儀礼とは異なり女性や子供も参加して行われた (Rover Thomas 48)。つまり、新たに創造された儀礼は、演劇的な要素が強いとってよいだろう。踊り手は白いボディ・ペインティングを施し、あるいは手に槍を握り、あるいは肩に板絵をかつぎ、クラブ・スティックの拍子と歌にあわせて大地を踏みしめながら踊った。北部準州のユエンドウムで調査を行ったフランソワーズ・デュッサールは、公開儀礼を行う際の困難に触れている。すなわち、コミュニティの構成員によるさまざまな形の関与が求められる上、親族関係や年齢による序列、ジェンダー、その他微妙な要素を考慮に入れなければならない (Kleinert 75)。トマスがクリル・クリルのナラティブを受け取ったのは1975年だが、儀礼が最初に行われたのは1979年のことであった。

アボリジニ文化財団の援助を得て、クリル・クリル儀礼はキンバリー各地や北部準州で実演された。また、野外で行われた土地権要求の会合においても重要な役割を果たした (Kleinert 231)。1970年代から80年代にかけて、キンバリーでは相次いで資源開発が計画され、ドリーミングの聖地が脅かされていた¹²⁾。キンバリーの諸部族は、キンバリー土地委員会のもとで会合を重ね、西オーストラリア州政府にたいして土地権の承認を要求していた。本来娯楽であったクリル・クリルは土地権運動に合流し、コミュニティ内外の連帯を強化し、キンバリーの文化伝統を再確認する役割を担ったのである。逆に、土地権運動の高まりがクリル・クリル儀礼誕生の推進力になったとも言えるだろう。

クリル・クリル儀礼が70年代に誕生し、儀礼から派生した板絵が80年代に入って注目を集めるようになったのは偶然ではない。この時代は、アボリジニ社会が文化的あるいは法的手段を使ってヨーロッパ系主流社会と交渉する基盤がようやく芽生え始めた時期だった。土地権運

動と結びついた文化復興運動が勢いづく中、ドリーミングを母胎として生まれ、伝統的言語で歌われるクリル・クリルは、特定の土地と言語の結びつきを確認し、キンバリーに生きるアボリジニの文化的アイデンティティを再構築する役目を果たしたのである。

3. クリル・クリルのナラティヴ

すでに述べたとおり、クリル・クリルは事故死した女性の霊が故郷をめざして旅する物語である。旅の各場面は短い詩行にまとめられ、儀礼の中で詠唱された。資料として、1983年にウィル・クリステンセンが現地の言葉で記録し、英語で解釈を施した歌詞が残されている（*Roads Cross* 25）。詩行の数はパフォーマンスによって異なるが、クリステンセンが記録したバージョンは31行からなる。以下、クリステンセンの解釈に従って各詩行の内容を紹介する。

- 1：老女の霊がトマスの夢を訪れる。
- 2：ワーマンのコロボリー（クリル・クリル）の詞を授けよう。
- 3：蛇の名はウングル（Wungkul/Wungurr）。
- 4：老女が渦を見る。
- 5：デビル・デビル（精霊）が渦の中から姿を現す。精霊は歩けないという。杖を手にはしている。精霊が彼女を先導する。旅が進むにつれ、二人の話す言葉は Ngarinyin, Kija, Worla, Miriwoong と推移する。
- 6：二人は立場を交代し、老女が精霊を導く。
- 7：精霊と老女はイリンビリ（Yillimbirri）で大きな丘を見る。そこには大きな洞窟がある。老女は自分のカントリーが近いと言う。
- 8：近くで太ったゴアナを見る。
- 9：マウント・ハウスの近くで大きな沼地に近づく。
- 10：テーブルランズに至り、老女は「ここが自分のカントリーだ」と告げる。
- 11：まだユルンプの近くにいる。
- 12：まだテーブルランズの近くにいる。
- 13：ここで老女はカントリーの夢を見る。彼女はある男性に出会い、夫を亡くしたと告げる。
- 14：エルギー・クリフで「半身のカンガルー」を発見する。この地の伝説の住人である。洞窟の中で、姿を変えた遺物と血を見る。
- 15：丘から陰が伸びてきて言葉を話す。「munga lurrpunga」。精霊と女性はあたりを見渡し、昔、白人によって殺された人びとの影を目にする。死体が焼かれた場所を見る。二人は殺された人びとの歌を作る。
- 16：老女は霊たちに呼びかける。答えはない。二人は丘を昇り、旅を続ける。
- 17：精霊がうっかりドリーミングの石を蹴る。伝説のポッサムが姿を変えた石である。
- 18：影たちが丘を越えていく。陰が再び伸びてくる。ジンピ（Jimpi; 精霊の名）は日が沈むのかもしれないと言う。ベドフォード・ダウンズに近い。
- 19：マウント・ベドフォードの周囲を見渡す。人びとの姿は消え、二人には見つけることがで

きない。二人は困惑する。

20：ミジャルマ (Mijarrma; クララ・スプリングズ) に至る。ジンピは自分のカントリーのコロポリーについて語る。ここがジンピのカントリーである。ジンピはコロポリーを老女から隠す。二人は口論する。結局ジンピはコロポリーを歌う。

21：ルカン (Rukan; クロコダイル・ホール) にいたる。ジンピは、水の中に飛び込まないようにと老女に警告する。そこには虹蛇がいる。以前、老人が溺れかけたことがある。

22：パンカルジ (Pangkalji; ポンペイ・ピラー) に至る。伝説のコウモリ (Pangkalji) と青舌トカゲ (Lumuk) の場所。青舌トカゲは、コウモリが柱の間を出入りしたり周囲を飛び交ったりするのを見る。

23：リサデル分岐点の近くに至る。大きな石がある。ジンピがその場所の名を告げる。ジンピは「ジュワリ・ジュワリ (Juwarrri Juwarri)」と叫ぶ。二人は肉を焼く。生焼けで食べることができない。

24：ボウ・リバー・ブリッジ付近の丘に至る。ジンピはその場所の名を告げる。「ルルマルル (Lulumalulu)」である。ルルマルルはドリーミングの男の名である。彼は遠い昔、川の傍に座ってカンガルー (Marlu) と犬 (Julan) を見ていた。今では男は石になっている。

25：二人は南に向かう。ターキー・クリークの交差点、ウングルに至る。そこで女性は事故に遭った。彼女はそこで「蛇」を見つける。ダービーから来た少年が通過儀礼を受けた場所にやってくる。その場所はウランクヤ (Wulangkuya) と呼ばれる。

26：マンギンタ (Manginta; マウント・コックバーン) で、別の部族に出会う。そこでもうひとりの精霊、マンギンタに出会う。ジンピは振り返り、引き返さなければならないと言う。彼女は去る。今度はマンギンタが老女の供をする。

27：ウィンダムに近いナイン・マイルに至る。ドリーミングのカンガルーを見る。そのカンガルーの歌をつくる。

28：プクルミリ (Pukulmirri) とジュクルミリ (Jukulmirri) のそばを通る。カールトン牧場とアイヴァンホー牧場に近い、大きなドリーミングの丘である。二人は歌を作りながら進む。

29：カナナラ・ブリッジに至る。ミリウォング (Miriwoong) のカントリーである。老女はその場所の名を告げる。

30：二人は周囲を見渡す。カナナラ保留地の上にケリーズ・ノブが見える。伝説のシラミ、イーウィン (Yiwin) の場所である。

31：カナナラから、サイクロンによって瓦礫と化したダーウインを眺める。虹蛇がダーウインを破壊した。

まず第1, 2行で、女性の霊がトマスに歌を授けるという語りの枠組みが示される。第3行では主題を提示するかのようになり虹蛇の名が告げられる。第4行の渦は虹蛇の姿と重なり、第21行では水場に蛇が潜んでいることが示唆される。25行では女性が事故に遭った現場で蛇が目撃される。そして最後の詩行で虹蛇がダーウインを破壊したことが告げられる。このように虹蛇の存在と生活世界に及ぼしている影響が、クリル・クリルの主要モチーフになっていることが分かる。虹蛇の遍在は、虹蛇がキンバリーの複数の言語集団を結びつける文化的アイコンであるこ

とを示している。渦潮に住む虹蛇が、西海岸から東キンバリーに至る聖地に名をつけ、人びとに言葉を与えたという（Caruana, “Land” 164）。精霊による名づけの行為は、虹蛇の行為を再現しているであろう。またクリル・クリルのナラティヴは、各部族のカントリーを示す地図でもある。部族の境界は、言葉の切り替えと二人の精霊による引き継ぎによって示されている。ドリーミング巡礼の旅は、キンバリー文化圏内の共通性と多様性を伝えている。

このナラティヴには、事故死した女性に縁のある場所、ドリーミング、白人によるアボリジニ虐殺の記憶という三つの要素が織り込まれている。女性の旅は空間的な旅であると同時に、時間を貫く旅でもある。日常の時間、ドリーミングの時間、歴史の時間が織りなす多層的な時間は、現代アボリジニ演劇においてもしばしば表現される¹³⁾。クリル・クリルのナラティヴは、ドリーミングの祖先の活動と歴史的事象が二重写しになった風景を描き出している。

第15行から19行にかけて語られる虐殺の記憶は、主要エピソードのひとつである。まず丘から陰が伸びてきて“munga lurrpungu”という言葉語る（図3）。場に刻みこまれた記憶が二人に語りかけているようだが、言葉の意味は封印されている。殺された人びとは声なき影として漂う。なぜ彼らは沈黙しているのだろうか。

キンバリーでは20世紀初頭、牧場経営者によるアボリジニ虐殺が繰り返された。多くの場合、牧牛業の発展に伴い生活の場と資源を奪われたアボリジニが、放牧されていた牛を殺害したことに起因した。牧場主たちは報復としてアボリジニを射殺したり、水場に毒を盛ったりした。一連の虐殺はコロニアル・ヒストリーの暴力的な一局面である。しかし、殺害の証拠は隠蔽され（「死体が焼かれた」）、詳細が歴史記述の網にすくいとられることはほとんどなかった。彼らは二度抹殺されたといってよい。死者は、まさしく声なき影として漂い続けることを余儀なくされたのである。クリル・クリルの語りはこの歴史的状況を的確に表現している。一方で、地元のアボリジニの人々は、虐殺の記憶を口承で伝えてきた¹⁴⁾。クリル・クリルのナラティヴは、口承の伝統を基盤として成立している。虐殺の記憶を包み込んだ風景は、やがてローバー・トマスの絵画において独立した主題に発展していく。

4. クリル・クリルの板絵

次にクリル・クリルのナラティヴがどのように視覚化されたのか確認しておこう。クリル・クリル儀礼において、踊り手はナラティヴの一場面を描いた板絵を肩にかついで踊った（図3, 4）。板絵と呼ばれる所以は、当初、画材としてありあわせの建材や運搬用の木箱などが利用されたことによる（Rover Thomas 48）。1979年にキム・アカーマンが撮影したクリル・クリル儀礼の写真を見ると、板のサイズにばらつきがあることが分かる。絵の具は赤、黄、黒、白の四色の天然顔料を使用し、顔料を定着させる展色材としてユーカリ樹脂が使用された。この四色は儀礼の装飾や伝統的な岩絵に使用される色である。白人アート・ディーラーを介して購入された初期の板絵のサイズは60cm x 120cmである。これは手を伸ばし、肩にかついで踊るのにふさわしいサイズだった。身体性は板絵の成立において欠かせない要素であった。

アボリジニ社会の慣習に従い、儀礼の所有者であるトマスは絵を描かず、適切な親族関係にある人たちに指示を与えて描かせたという（Nowra 101-2）。初期のクリル・クリル板絵は、トマ

スの指示の下、パディ・ジャミンジが中心となって制作した。ジャミンジはワーマン創設メンバーの一人で、トマスの叔父にあたる。従来から「工芸品」の制作を行っており、コミュニティのアーティストとみなされていた (Macha 48)。

アボリジナル・コミュニティで制作される絵画の場合、制作者は誰かという問いに答えるのは必ずしも容易ではない。ドリーミングの保持者と図像の描き手が異なることが珍しくないし、共同制作される場合も多いからである。また描き手側の論理として、絵画の価値は、図像そのものが生む効果よりも絵画が伝えるドリーミングの知識に求められるという¹⁵⁾。このように、西洋絵画とは異なる文脈から誕生したアボリジニ絵画には、西洋近代的な著者性の概念や価値体系とは相容れにくい部分が存在する。現代美術の制度内で「絵画」として鑑賞される場合、こうした差異はしばしば見落とされがちである。

板絵の特徴は、儀礼の一部であることに由来している。トマスとジャミンジが共同制作した初期の板絵には、あるアイコンを具象風に描いているものが多い。黒か茶の下地の上に、単色あるいは2色を用いて描かれている。特定の場所を描いた画も同様できわめてシンプルである。カルアナはこうした特徴に触れ、儀礼では音楽や歌が文脈を与えるためだと解釈している (Caruana, "Land" 165)。たしかに儀礼の一環として、描写的な画よりも旅の一場面を象徴する像が求められたのであろう。また、舞踏にあわせて揺れ動く板絵に描写的な絵は不向きである。もう一つの特徴は、輪郭が白い点で縁取られ、強調されている点である。伝統的にキンバリー地域の公開儀礼では、踊り手は板枠に毛や布を張って拵えたエンブレムをかぶったり、かついだりして踊った (Akerman 112-3)。興味深いことに、こうしたエンブレムの周囲が丸い綿で縁取られていることがある (図5)。風景や物体を簡略化あるいは抽象化して表現する技法も両者に共通している。材料や様態は異なっても、クリル・クリル板絵と立体的なエンブレムが同じ文化伝統を引き継いでいることは明らかである。ミニマリスト的に表現された風景や白い点で縁取られた輪郭は、やがてローバー・トマスの絵画に引き継がれていく。

クリル・クリルの板絵が儀礼から独立し、絵画として流通するようになった経緯には、メアリ・マーチャという白人アート・ディーラーが関わっていた。マーチャは政府が設立した「アボリジニ美術工芸会社」(Aboriginal Arts and Crafts Pty Ltd.) のマネージャー兼フィールド・オフィサーとして、西オーストラリアのアボリジナル・コミュニティを訪問し「工芸品」の買い付けを行っていた (Rover Thomas 47, 54-55)。白人のアート・ディーラーやアドバイザーは、辺境のアーティストと美術館・収集家・政府といった外部との仲介を果たし、現代アボリジニ美術の確立に中心的な役割を果たした (Myers 147)。1981年、マーチャは初めて板絵を目にし、ジャミンジに新たなクリル・クリル板絵の制作を委託する。一方、ローバー・トマスがみずから絵を描き始めたのは1982年とされている (Akerman 22)。動機は金銭的報酬にあったと思われる。少なくともトマスは儀礼用ではなく、初めからマーチャに販売する目的で板絵を制作している。このように、ワーマン派の絵画は、外部からの誘因によって誕生したということもできよう。

現代美術の制度に取り込まれると、コミュニティと身体性に根ざした板絵の文脈は失われていく。本来、板絵は儀礼の一要素であり、音楽、歌、舞踏と相互依存的な関係にあった。絵画として独立すると、オーディエンスは図像のみと向き合うことになる。その結果いわゆる「審美的」に訴求力のある絵画が注目を集め、その制作者である個人が脚光を浴びることになる。

「アーティスト」の誕生である。面と曲線で構成されたトマスのスタイルは、還元的で象徴的な板絵に由来する。しかし、鑑賞者は西洋美術の文法に従って絵画を読み解きがちであり、トマスもしばしばロスコに比較されてきた。

板絵が絵画として流通するようになると、板の代わりにキャンバスが使用されるようになり、画面も大型化した。トマスは板絵に由来する縦横比1:2のキャンバスをしばしば採用したが、サイズは60cm x 120cmから90cm x 180cmへと拡大した。大きな画面はトマスの特徴である「面」の存在感をさらに増すことになった。画面の大部分を占める深い黒が印象的な *Lake Paruku* (1991) が好例である。筆のタッチは生きているものの、面は均質化し、初期の粗さは薄れていった。

絵の具には引き続き四色の天然顔料が使用された。ただ、混ぜ合わせることにより中間色が生まれ、パレットは多彩になった。キャンバスの採用により板の持つ粗く力強い素材感は失われたが、ユーカリ樹脂が画面に与える光沢は増した。砂漠のアクリル画と異なり、天然顔料を採用した背景には、非アボリジニのオーディエンスを意識した戦略的な選択が働いていたのかもしれない。すなわち、天然顔料を使用することで「伝統」に依拠した「真正性」を強調し、絵画の商品価値を高めようとしたことは十分に推測できる¹⁶⁾。先住民の芸術表現に関して、ヨーロッパ文化の影響を極力受けていない作品を本物とみなす本質主義的な評価は根強い。いずれにせよトマスをはじめとしたワーマン派の画家たちは、天然顔料を使用し続けることで、急速に普及したアクリル画との差別化に成功したことは間違いない。

トマスの絵画はやがて国家のアイコンとしての役割を担うことになる。1990年のヴェニス・ビエンナーレにおいて、トマスはトレバー・ニコルズと並び、アボリジニ芸術家として初めてオーストラリアを代表した。この事実は、80年代を通じてアボリジニ絵画が「オーストラリア美術」としての地位を確立したことを示している。同時に、アボリジニ社会の「伝統的」な要素を備え、ヨーロッパ文化への適応も示す混淆的な文化表現が、オーストラリアの新たな国家イメージとして採用されたことも物語っている。

5. 虐殺の記憶を包み込んだ風景

トマスは虐殺を主題とした一連の作品を制作している。これらの絵は、彼自身も受け継いできた口承にインスピレーションを得て制作された¹⁷⁾。*Ruby Plains Killing 1* (図6) と *Ruby Plains Killing 2* (1990) は、牛を殺したアボリジニたちが牧場主によって銃殺された出来事を題材にしている。口承によると、殺害者たちは遺体の頭部を切り取り、中が空ろになった木の幹内に放置したという。1では黒と茶の平面を区切るように、黄土色の帯が走っている。黒い平面は草が燃えた跡を、茶の平面は丘を、黄土色の帯は小川を表しているという。画面左方には柱状のものが白い点線によって描かれ、その上端に人の顔がのぞいている。2の画面左下にも幹に収められた頭部が描かれている。*Bedford Downs Massacre* (1987) では、画の左下に犠牲者たちが焼かれた場所が白く塗り込められ、ほぼ同じ色で描かれた多数の顔がぼんやりと浮かんでいる(図7)。いずれも記号的ではあるが、タイトルも含め、虐殺を直接指し示した絵画である。ただ殺害行為そのものや残虐性は表現されず、画家は殺害が行われた場を示唆するにとどめて

いる。テキサス・ダウンズの虐殺を描いた *One Bullet* (1990) と *One Hid under the Bullock's Hide* (1991) には人影すらなく、上方から見た風景が広がるばかりである (図8)。

「絵画」という媒体は、アボリジニ社会内部の知識を主流オーストラリア社会に向けて発信することを可能にした。板絵と異なり、絵画のオーディエンスはもっぱら非アボリジニの人びとである。主題の選択は、画家の個人的な関心に加え、アボリジニ社会の側から主流社会に向けて何を伝えるのかという問題を常にはらんでいる。トマスの絵画は、今もキンバリーのアボリジニ社会で語り継がれている虐殺の記憶に言及し、二つの社会間の記憶の隔たりを明るみに出した。しばしば「不在を描く」という手法によって。

トマスはヨーロッパ人によるアボリジニ虐殺という主題を扱いながらも、道徳的審判は下していないように見える。アボリジニの現代画家、サリー・モーガンのメッセージ性の強い絵画と比較すれば、両者の姿勢の違いは明らかである¹⁸⁾。一例として、ロットネスト島を描いたモーガンの *Greetings from Rottneest* (1988) を取り上げてみよう (図9)。ロットネスト島は西オーストラリア州フリーマントルの沖に浮かぶ小さな島で、1838年から1931年までアボリジニ系の囚人を収容する監獄が設置されていた。島にはキンバリーで牛を殺し逮捕されたアボリジニもしばしば送り込まれたという (Oliver 26)。収監中に命を落とし、二度と故郷の土を踏むことができなかつた囚人も多い。モーガンは、無邪気に笑う観光客の足下にアボリジニの人びとが埋まっている様子を描いた。この絵は歴史を喚起するだけではなく、忘却と無関心を非難している。一方トマスの作品は歴史と記憶に言及しているが、彼の描く対象はあくまでカントリーである。ローバー・トマスは風景の画家であり、ドリーミングの精霊も歴史的事象もすべて風景に還元して表現した。虐殺の記憶も痕跡として、あるいは死者の不在によって表現されている。モーガンの場合とは異なり、トマスの絵画に埋め込まれたストーリーを解説なしに読み解くことはまず不可能である。しかしながら、不可視的なナラティブが、鑑賞者の関心を強く惹きつけているのも事実である。鑑賞者は、目に見えないものや、沈黙の声をどのように受け止めていくのか、自問せざるを得ない。

6. 結び

クリル・クリル儀礼の成立から絵画の発展に至る一連の文化運動は、先住民社会と植民者の築いた社会の双方向的な関係から生じた。19世紀末に始まったキンバリー入植の歴史は、土地をめぐる入植者と先住民のせめぎ合いの歴史でもあった。1970年代の土地をめぐる政治において、二つの社会間の権力的不均衡は根強かった。こうした状況下で、キンバリーの先住民は、オーストラリアの他地域の先住民同様、文化を戦術的に活用した。ドリーミングの伝統に歴史経験を織り込んだクリル・クリル儀礼は、単なる娯楽を超えて、地域の文化アイデンティティを再構築し、外部に向けて自分たちの権利と主張を発信していくための共同体的基盤を強化した。また、儀礼から派生した絵画は、文化発信の有効な媒体となった。

キンバリー地域の視覚表現の伝統を受け継いだ板絵は、外部からの誘因と内的要請により絵画へと発展を遂げるようになった。キャンバスが採用されるとともに画面が大型化し、やがてコミュニティの集会的芸術からアーティスト個人による芸術とみなされるようになった。こう

した変貌を遂げつつも、図像の基本的スタイルは踏襲された。ローバー・トマスは、とりわけカントリーを描くことにこだわり続けた。虐殺の歴史に言及した絵画においても、前景化されたのはあくまで風景だった。

クリル・クリル・ナラティヴにおける死者の霊の沈黙や、トマスの絵画における死者や行為の不在は、植民地化の過程における入植者と先住民の間の力の不均衡（パブリックな場で発言する力を含む）を表象し、むしろ雄弁に虐殺の経験と記憶の継承のなされ方を伝えているといえるのではないだろうか。不在は鑑賞者を深い思索に導く。沈黙が語りかける言葉は、コロニアル・ヒストリーをめぐる対話の出発点となりうる。それはとりもなおさず、オーストラリア社会における先住民の認知という現在に引き継がれた課題につながっている。

注

- 1) Kija または Gija と表記される場合がある。アボリジニ諸言語において [k] と [g] の音は明確に区別されない。
- 2) さまざまな表記があるが、Kurirr Kurirr または Gurirr Gurirr と表記される場合が多い。
- 3) Classificatory mother。生物学上の母ではなく、親族構造上で母にあたる。
- 4) アボリジニ社会で「カントリー」という語は特別なニュアンスを持つ。単なる土地や景観を指すのではなく、ドリミングを介して特別な絆で結ばれている土地を指す。
- 5) たとえばバルディ (Bardi) の人びとの間では、ライ (Rai) という精霊が儀礼を伝える役目を果たす。ライは夫に妻の妊娠を伝えると共に、みずから妊婦の胎内に入っていく。死に際して、ライは縁者の夢に現れ、イルマ (ilma) と呼ばれる儀礼を伝えることがあるという (以上 Akerman, "From Boab Nuts" 110)。
- 6) トマスの生い立ちは主に *Roads Cross* 4 と *Rover Thomas* 65 による。
- 7) 当時のワーマン・コミュニティの様子はウィル・クリステンセンのエッセイに詳しい (*Rover Thomas* 58-59)。周辺から異なる集団が流入し、基本的インフラも整備されていなかったため、難民キャンプのような様相を呈していたという。
- 8) もともとキンバリー地域には5つの言語グループが存在していた。Jarragan, Worrorran, Nyulnyulan, Bunuban, Pama-Nyungan である (Kofod 6)。さらに各グループは複数の下位言語グループを含んでいる。トマスの母は Kukatja 族、二人いる育ての父はともに Wangkajunga 族の出身で、このふたつのグループはいずれも Pama-Nyungan に属する (*Roads Cross* 4)。ワーマンで多数を占めるキジャの人びとは Jarragan に属する。
- 9) アボリジニの血をひく混血の子弟は、主流社会に統合することを目的として、しばしば政府やキリスト教団が運営する施設に収容された。これらの施設では西洋的生活習慣が強制され、伝統的母語の使用が禁じられた。キンバリー地域には1890年から1970年代にかけて26の施設が存在した (Haebich 24)。
- 10) 点描を特徴とするアクリル画は、西部砂漠地帯のパパンニャというコミュニティに始まった。1971年、パパンニャで美術教師をしていたジェフリー・バードンは、コミュニティの長老たちを促して壁画を制作させる。引き続きバードンは絵の制作を奨励し、やがてキャンパスにアクリル絵の具で描くスタイルが確立する。砂絵や、儀礼のボディ・ペインティングの意匠がキャンパスに再適用された。
- 11) クリル・クリル儀礼の映像記録は AIATSIS (Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies) に保管されているが、アクセスが制限されており一般に視聴することはできない。他に、土地権をめぐる闘いを描いたドキュメンタリー・フィルム *On Sacred Ground* (1980) にクリル・クリル儀礼の映像が一部含まれており、National Film and Sound Archive で視聴することができる。

- 12) ヌーンカンバのアメックス社による石油の掘削, アーガイルによるダイヤモンド鉱山の開発など。キンバリー地域のアボリジニが連帯して反対運動を展開した。
- 13) この手法にすぐれた劇作家としてジャック・デイヴィス (1917-2000) をあげておく。とりわけ *Kullark* (1972) , *The Dreamer* (1980) , *Barungin (Smell the Wind)* (1988) の3作品は, 多層的な時間を効果的に表現している。デイヴィスは西オーストラリア州出身の作家 / 活動家で, ニュンガ (Nyungar または Noongar) に属する。
- 14) アボリジニ迫害の歴史をいち早く取り上げた文学作品がある。ランドルフ・ストウは, キンバリーの老宣教師を主人公にした小説 *To the Islands* (1958, revised ed.1982) の中で, 地元のアボリジニから聴き取った虐殺を伝える口承をほぼそのまま転載している (Stow 26-29)。ストウは英国国教会が運営するウィンダム島のミッションで働いた経歴を持つ。
- 15) 東キンバリーでフィールドワークを行ってきたエリック・ケルグレンは次のように述べている。「画家の多くが, 絵画に支払われる金銭は図像そのものよりも, 彼らが分け与えた神聖な知識に対する対価であると認識している。」(Kjellgren 354)
- 16) 1998年に設立されたワーマン・アートセンターのホームページは, センター紹介の冒頭で「手で集めた」キンバリー産の伝統的オーカーと天然顔料を使用していることに触れている。
- 17) トマス自身が語った虐殺のナラティブは *Roads Cross* 41-43, 46-47, 51-53 参照。
- 18) サリー・モーガンはアボリジナル・アイデンティティの探求を描いた自伝的作品, *My Place* (1987) の作者である。同作品はベストセラーとなり, 現在ではひとつの分野として確立しているアボリジニ女性のライフ・ストーリーの先駆けとなった。

引用文献

- Akerman, Kim. "From Boab Nuts to Ilma: Kimberley Art and Material Culture." *Images of Power: Aboriginal Art of the Kimberley*. Eds. Judith Ryan, et al. Melbourne: National Gallery of Victoria, 1993. 106-117.
- Broom, Richard. *Aboriginal Australians: Black Responses to White Dominance 1788-2001*. 3rd ed. Crows Nest, NSW: Allen & Unwin, 2002.
- Caruana, Wally. "Land of the Wandjina: the Kimberley." *Aboriginal Art*. London: Thames and Hudson, 1993. 153-168.
- "Rover Thomas, Painter." *Australian Aboriginal Art* 2 (2009): 98-107.
- Christensen, Will. "Paddy Jaminji and the Gurirr Gurirr." *Images of Power: Aboriginal Art of the Kimberley*. Eds. Judith Ryan, et al. Melbourne: National Gallery of Victoria, 1993. 32-39.
- Haebich, Anna, and Ann Delroy. *The Stolen Generations: Separation of Aboriginal Children from Their Families in Western Australia*. Perth: Western Australian Museum, 1999.
- Kjellgren, Eric. "Painting for Corroboree, Painting for Kartiya: Contemporary Aboriginal Art in the East Kimberley, Western Australia." *Pacific Art: Persistence, Change and Meaning*. Eds. Anita Herle, et al. Adelaide: Crawford House, 2000.
- Kleinert, Sylvia, Margo Neale, eds. *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*. Melbourne: Oxford University Press, 2000.
- Kofod, Frances. "Kimberley Languages." *Images of Power: Aboriginal Art of the Kimberley*. Eds. Judith Ryan, et al. Melbourne: National Gallery of Victoria, 1993. 6-9.
- Myers, Fred. *Painting Culture: The Making of Aboriginal High Art*. London: Duke University Press, 2002.
- Nowra, Louis. "Blackness in the Art of Rover Thomas." *Art and Australia* 35.1 (1997):94-99.
- Oliver, Tony. *Blood on the Spinifex*. Melbourne: Ian Potter Museum of Art, 2002.
- On Sacred Ground*. Dir. Donald Crombie. Film Australia, 1980.
- Ryan, Judith, and Kim Akerman, eds. *Images of Power: Aboriginal Art of the Kimberley*. Melbourne: National

- Galley of Victoria, 1993.
- Ryan, Judith. "The East Kimberley Aesthetics." *Images of Power: Aboriginal Art of the Kimberley*. Eds. Judith Ryan, et al. Melbourne: National Galley of Victoria, 1993. 40-63.
- Stow, Randolph. *To the Islands*. Rev. ed. London: Secker & Warburg, 1982.
- Thomas, Rover, Kim Akerman, Mary Macha, Will Christensen, and Wally Caruana, eds. *Roads Cross: The Paintings of Rover Thomas*. Canberra: National Gallery of Australia, 1994.
- Thomas, Rover. *Rover Thomas: I Want to Paint*. Perth: Holmes à Court Gallery, 2003.
- Warmun Art. Warmun Art Centre. 28 April 2010 <<http://www.warmunart.com/>>.

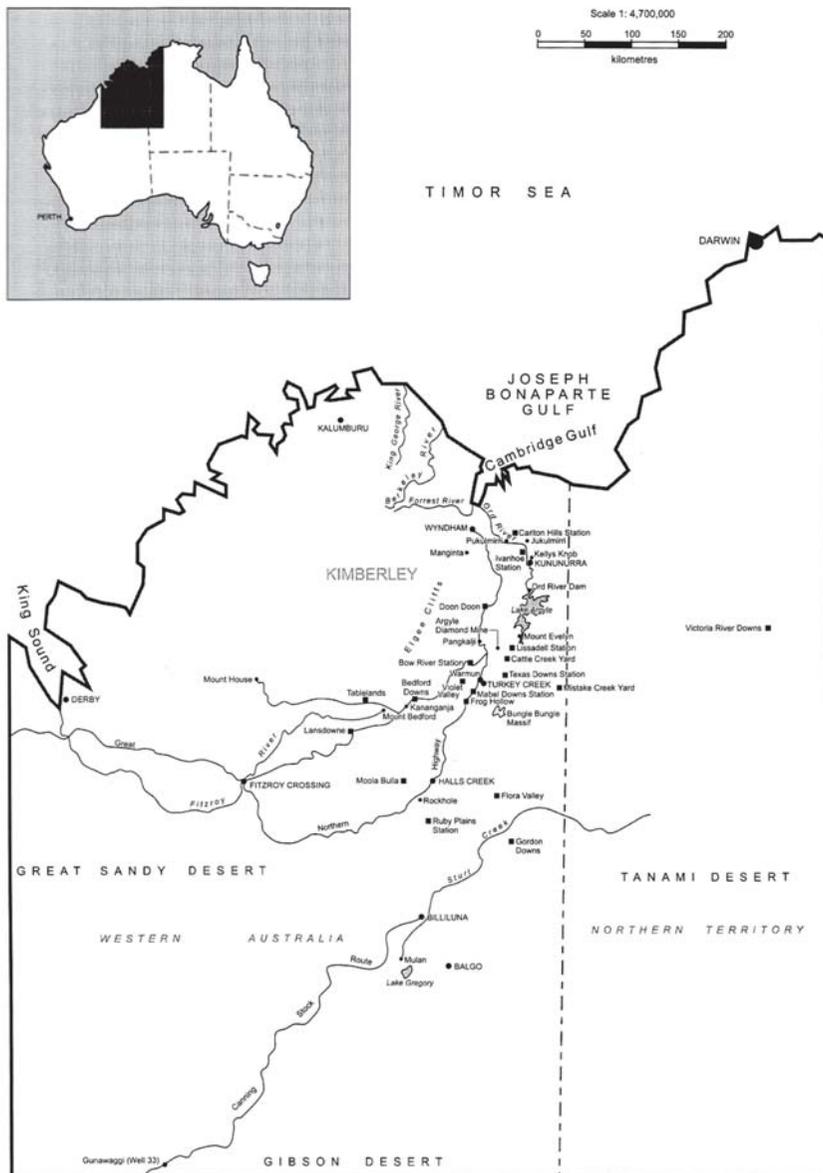


図 1. キンバリー周辺地図（*Roads Cross* より転載）



図 2. クリル・クリル儀礼 (1979 年) キム・アカーマン撮影

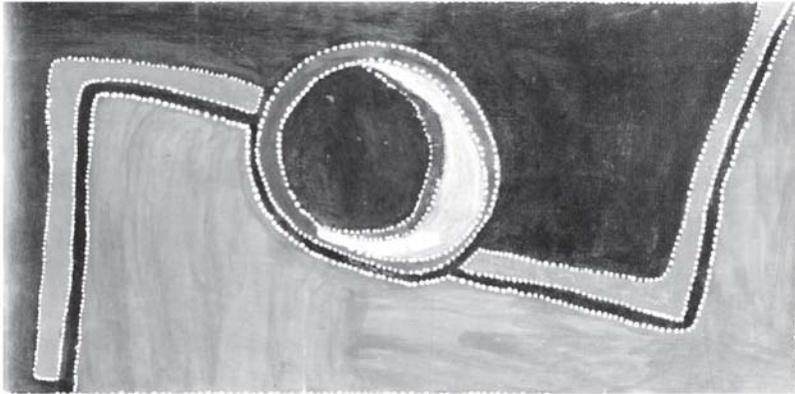


図 3. Rover Thomas, *The Shade from the Hill Comes Over and Talks in Language* (1984)

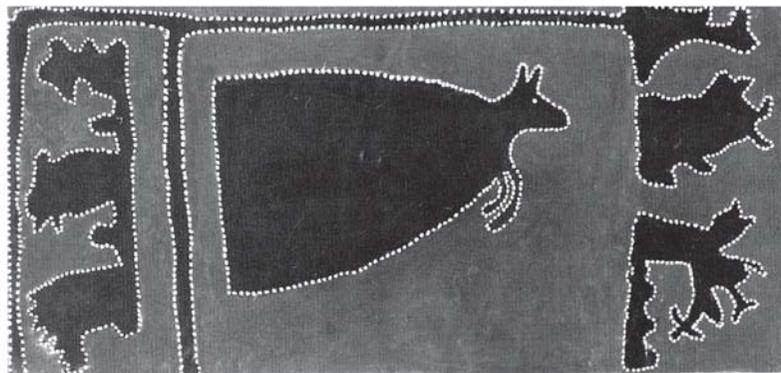


図 4. Paddy Jaminji and Rover Thomas, *The Dreaming Kangaroo at Nine Mile, near Wyndham* (1983)



図 5. Roy Wiggan, *Red gum country* (1992)

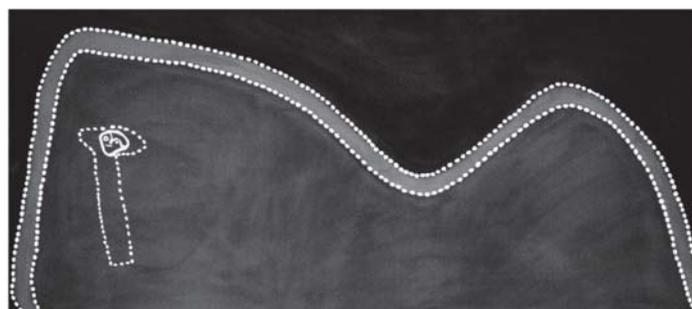


図 6. Rover Thomas, *Ruby Plains Killing 1* (1990)



図 7. Rover Thomas, *Bedford Downs massacre* (1987) 部分



図 8. Rover Thomas, *One Bullet* (1990)

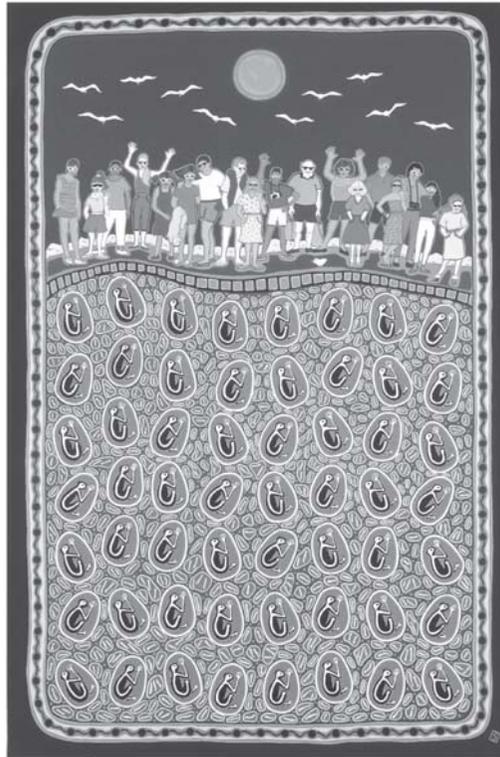


図 9. Sally Morgan, *Greetings from Rottnest* (1988)